Tuitéame otra vez…

Emilio Federico Corbière[*]

Resumen

Los medios sociales incorporan variantes sobre los "contratos de lectura" (Verón, 1985) y el "fenómeno de la transposición" (Steimberg, 1993), con producciones capaces de transitar por distintos soportes, formatos y lenguajes, en donde el hipertexto (Landow, 1995) se presenta como elemento dominante.

Las transformaciones producidas desde una plataforma como Twitter certifican la insistencia de cierta expectativa social, con la sorpresa de procesamientos estilísticos novedosos. El periodismo documental presenta productos marcados de ciertas regularidades que invitan a indagar si estamos asistiendo al nacimiento de un nuevo género, en donde los protagonistas del relato pierden centralidad ante la participación de los *prosumidores* (Toffler, 1972).

Aquí se realiza una aproximación para comprender el funcionamiento de los documentales "en tiempo real" (en adelante, docu-tuit).

La hipótesis: Los docu-tuit logran establecer condiciones de circulación y previsibilidad en los discursos sociales, pero estas reconstrucciones documentales se quedan del lado de precisión paródica -sin sarcasmo- y carecen del plus premonitorio de la ficción política argentina, la cual está cargada de lectura crítica y de antici(pasión). Así, la ausencia de pasión en los docu-tuit clasifica series de hipertextos que pierden eficacia por no recuperar antagonismos, paranoias y debates reflexivos que puedan ser apropiados por las comunidades tuiteras.

Palabras clave: Periodismo digital – Medios sociales - Twitter

[*] Emilio Federico Corbière es Magister en Periodismo y Lic. en Ciencias de la Comunicación - Facultad de Ciencias Sociales - Universidad de Buenos Aires. E-mail: fedecorbiere@gmail.com

1. *Remixando* la historia

Resulta al menos llamativo analizar lo que ocurre en la red de *microblogging* Twitter, más precisamente: entender cómo funciona la comunicación multimedia en un espacio tan acotado; y, en particular, por tener la condición de previsibilidad de articular relatos conforme a una sucesión cronológica de acontecimientos y una lógica de acciones integrada que va más allá de la mera descripción.

En el caso de esta presentación se observa la aparición reciente y regular de documentales "en tiempo real" realizados bajo la mediación de Twitter como elemento articulador de la narración. Según explican los propios medios digitales:

Proyecto Walsh: un trabajo experimental sobre el libro "*Operación Masacre*, obra periodística realizada por Rodolfo Walsh. A través del uso de las nuevas tecnologías y la web social se traza un recorrido paralelo del proceso de investigación del libro, en tiempo real, 55 años más tarde".

#Mayo1810: "Viví la semana de mayo en tiempo real contada por sus propios protagonistas". Una reconstrucción ficcional narrada en primera persona por sus protagonistas, realizada bajo la supervisión del historiador Daniel Balmaceda.

Malvinas30: "Documental interactivo sobre el conflicto en las islas / A 30 años, la memoria digital de la última guerra argentina en una producción transmedia y en tiempo real."

Democracia 30 años: "Reviví el regreso de la democracia en tiempo real. Una producción especial, a través de diversas plataformas digitales de LA NACION, para trasladarse a los días históricos de 1983."

Cabe destacar que salvo **#Mayo1810**, el resto fueron experimentos periodísticos dirigidos por Álvaro Liuzzi, un profesor universitario con residencia en la cuidad de La Plata.

No todas son instancias fundacionales y, probablemente, estos experimentos tampoco lo sean. Sin embargo, la aceptación de esos juegos periodísticos en Twitter sienta un precedente cuando un diario fundado en 1870, como La Nación, incorpora las herramientas para su gestión informativa.

En este avance de investigación se intentará establecer si Twitter, como medio, permite dar previsibilidad a un género del tipo documental, con inserción en el sistema de géneros periodísticos, y si estas experiencias logran circunscribirse a un campo de desempeño acotado que trascienda los límites del soporte físico de los dispositivos tecnológicos.

Asimismo, si estos discursos que transitan por distintos soportes (condición de permanencia del género) cumplen con la expectativa social de un tipo de circulación que aún sorprende en sus procedimientos estilísticos.

2. El "casco pantalla" vuelve

La pregunta de Oscar Landi en *Devórame otra vez. Qué hizo la TV con la gente y qué hizo la gente con la TV* (1992), puede trasladarse a las interacciones de la llamada *cuarta pantalla* de los dispositivos móviles (Igarza, 2009)[1], con la diferencia que la video-política y el entretenimiento del "casco-pantalla" (la TV) fueron el centro de un entono mediatizado en soportes unidireccionales y marcados por la agenda del retorno a la democracia. El "destape" y la fuerza de una cultura popular silenciada despertaría la atención de las producciones pensadas para los medios masivos.

Pero esa mirada, en ruptura con los enfoques lineales de progreso (atemporales y exteriores al desarrollo histórico) hoy puede ser observada bajo el efecto de "desintermediación" (Piscitelli, 2001) y la salida del flujo de contenidos transmitidos de punto a masa como única opción de distribución y consumo de las señales. Así, la lógica concentrada del *broadcasting* resulta interpelada por descargas a la carta.

El *streaming* en vivo también puede alojarse en repositorios digitales para ser bajado y consumido en cualquier momento. Este público ver en un programa televisivo mientras envía mensajes por medios sociales relacionados con tópicos propuestos por esa emisión o ir a un espectáculo público, capturar una imagen y compartirla a un potencial de usuarios indeterminado en redes como Facebook, Twitter, Flikr, Google+, YouTube e Instagram, entre otras.

En sus escritos, Landi tomará la estética del *video clip* como metáfora de la posmodernidad y ese "todo superpuesto" del espectáculo televisivo, medido por el *rating* y atravesado por las pasiones del público que debían ordenar ese caos de sucesión de imágenes, en una cultura audiovisual que asistía a la crisis de los relatos. Landi considerará al video clip como un género ambiguo. Los usuarios harían sus propios continuos audiovisuales, de a saltos con el *zapping* del control remoto, o alquilando películas para ser vistas fuera del flujo de las programaciones propuestas por las emisoras.

El estado de arte en *Devórame otra vez* deja entrever la influencia de Maxwell McCombs y su teoría sobre el establecimiento de agenda o *agenda setting*, cuya hipótesis plantea que los

medios (gráficos) influyen en el público -directa o indirectamente- en la preselección y relevancia otorgada a ciertos acontecimientos a través de los títulos principales. En otras palabras, siempre está la mediación de un menú prefigurado en las portadas de los diarios, y cuya duración en la agenda del público será dada por la aceptación y consumo de esas noticias.

Esta situación de la escena televisiva también afectó otras actividades y ramas del periodismo. Mar de Foncuberta (2006) opondrá el *periodismo sistema* (tradicional) al *periodismo mosaico* (fragmentario), el primero estará ordenado según criterios de jerarquización consensuados por una comunidad profesional bajo procedimientos y rutinas estables, mientras que el segundo presenta los contenidos atomizados, sin jerarquización y desarticulados de todo proceso de planificación.

La apropiación del medio social en cuestión por el periodismo recupera el *collage* observado por Landi en otro tiempo y espacio.

Hoy lo fragmentario no representa una anormalidad, por el contrario los elementos dispersos crean continuidades y múltiples remisiones en un espacio de circulación, que juega -en los casos señalados- con el recurso *flash back* o la remisión a historias complementarias para el relevamiento histórico frente una “actualidad permanente”[2] (Rost, 2004) sobre grandes temas como la Guerra de Malvinas, la Revolución de Mayo o el retorno a la democracia. El *remix* o mezcla de lenguajes surge como recurso con el que se construyen las narraciones históricas “en tiempo real”.

Es habitual encontrar recuperaciones en memorias de archivo con registro documental de diarios papel, fotografías y producciones audiovisuales (radio y televisión), y también en otros soportes donde se comparte la información.

Pablo Mancini propone *Hackear el periodismo* (2011) siguiendo la idea de que el bricolaje propio de las adaptaciones hechas por los usuarios domésticos debe ser tenido en cuenta a la hora de producir contenidos periodísticos. Por su parte, Omar Rincón plantea una idea similar con el concepto del goce al asegurar que “El periodista DJ es el medio” (Luchessi, 2013).

La profusa proliferación de *podcast* o contenidos multimedia que entremezclan audio, video, títulos y zócalos descriptivos también son incorporados en las versiones digitales de los diarios masivos. La Nación ha estado a la vanguardia de la incorporación de herramientas digitales para sus publicaciones, con especial atención a visualizaciones de líneas de tiempo, georeferenciación de noticias y una sistemática incorporación de elementos hipertextuales.

La cuarta pantalla no subsume a las otras, el usuario interactúa con ellas y produce alteraciones que deben ser tenidas en cuenta para el diseño de la actividad periodística. Por esta razón quienes planifican la actividad de los medios tienen en cuenta (o deberían hacerlo) ese goce del público en participar y atender a su colaboración en los recorridos *infocomunicacionales*.

Cabe interrogarse si el fenómeno de la transposición resulta operativo para comprender las actuales hibridaciones, en una a época en la que la interacción en las instancias de producción, circulación y consumo cambiaron sus reglas.

"En el periodo anterior sólo en las versiones satíricas se producía la caducidad de un transgénero: en la transposición *seria*, el western seguía siendo western al pasar de literatura al cine; y lo mismo pasaba con la novela policial del enigma o la novela histórica, que insistían en sus rasgos retóricos, temáticos y enunciativos, ahora típicamente amenazados por el componente experimental (en el sentido de una puesta en escena de distintas formas de imitación y transformación, más allá de su relación con el sentido del relato) del estilo de época." (Steimberg, 2001)

En este sentido el cambio de acentuación de lo temático a lo retórico con primacía de lo lúdico descriptivo (Steimberg, 2001) cambia las previsibilidades transpositivas del género, logrando la combinación de distintas piezas que recorren una temática en una misma plataforma mediática como la web, pero también este nuevo lugar de emplazamiento múltiple permite complementar en forma fragmentaria experiencias que exceden lo descriptivo, quedando lo lúdico como principal atractivo.

Siguiendo a Steimberg, habría una pérdida de fidelidad (narrativa y temática), en el pasaje transpositivo por el relevo del texto-fuente propio de la transposición-recepción a otras áreas de desempeño semiótico de una cultura de la transposición-emisión. Así la escena retórica subsume el tema. Pero no lo ignora… El lector cambia su condición ¿reflexiva? al realizar sus propias actualizaciones por las múltiples pantallas.

Diversas clasificaciones han intentado circunscribir los cambios en el periodismo digital. La transposición entendida simplemente como una operación por la cual una obra cambia de soporte o sistema de signos, hoy es caracterizada en las redacciones *on line* como *narrativa crossmedia*. En este caso, como en la transposición-recepción una misma obra es representada con fidelidad sobre el texto-fuente.

Proyecto Walsh, Malvinas30 y #Mayo1810 ingresan al terreno de la historia contrafactual y agregan, junto a los usuarios de Twitter, elementos ajenos a la obra. Esa historia alterna es

propia de un estilo de época en el también existen adaptaciones libres de obras, en lo que se ha denominado *fanfiction* (por ejemplo, la historieta *manga* y el *animé* muestran mucha actividad por parte de los fanáticos), donde los personajes son apropiados por los lectores. Estos recuperan cierto ambiente o motivo del producto original para crear su propia versión de los hechos o historias nuevas.

Los documentales ”en tiempo real” escapan a esta situación cuando hay cuidado y rigurosidad periodística, pero esas adaptaciones encuentran su espejo en la cultura *fanfic* y un punto de contacto para establecer “contratos de interacción” (Scolari, 2004).

Por otro lado, Reno y Flores muestran un elevado optimismo sobre el *Periodismo Transmedia* (2012). Y advierten aspectos positivos en una convergencia “que contempla, al mismo tiempo, distintos medios, con diversos lenguajes y narrativas a partir de muchos medios dirigidos a diferentes usuarios”. Los recursos audiovisuales y de movilidad amplifican “su difusión a partir de distintos medios, como los blogs y las redes sociales” (2012: 16), lo cual retoma los planteos de Landow sobre matrices reticulares pensadas según los conceptos de rizoma de G. Deleuze.

En cambio, Democracia 30 años se presenta como transmedia y sin transposición en la reconstrucción. No obstante, su iconografía parodia cuando la figura de Raúl Alfonsín, quien es la imagen del relato en Twitter. Lo mismo ocurre con Rodolfo Walsh y el soldado que habla por los que ya no están en Malvinas30.

Al comienzo de este título se mencionó la metáfora del “casco pantalla” evocada por Landi. La empresa Google lanzó a comienzos de 2013 el dispositivo *Glass*, un anteojo que cuenta con cámara, transmisor de audio, conexión Bluetooth y Wi-Fi, capaz de desplegar de forma contextual a la mirada información geo-referenciada (GIS) e, incluso, permite compartir esa información al instante.

Una primera conclusión es la necesidad de relatos que no aburran tanto como los libros de historia. El problema surge de la imposibilidad de escapar a la parodia, cumpliendo con los rituales del respeto y la rigurosidad documental, y lograr ese goce de los prosumidores en masificar sus intereses por medios sociales.

3. Los docu-tuits como experiencia periodística

La corriente de los estudios culturales latinoamericanos encontró en el melodrama ciertos aspectos de la memoria narrativa (Martín Barbero, 1987), poco visibles -por la dispersión

de los tiempos de larga duración- pero naturalizados como un emergente cultural concreto que sintetizó la telenovela.

Salvando esta distancia sobre los enfoques posibles en este objeto de estudio, cabe destacar el re-encuadre realizado sobre la obra de Martín-Barbero realizado por Carlos Scolari quien encuentra en ese trabajo liminar la posibilidad de reconocer en la telenovela la constitución de identidades colectivas, relaciones de dominación, tácticas de resistencia y negociación, reconocibles en productos culturales para pasar "de los nuevos medios a las hipermediaciones", caracterizando la reformulación como "procesos de intercambio, producción y consumo simbólico que se desarrollan en un entorno caracterizado por una gran cantidad de sujetos, medios y lenguajes interconectados tecnológicamente de manera reticular entre sí" (Scolari, 2008: 2 de noviembre).

¿Qué ocurre en esta red cuando se hacen documentales multimedia? En principio se observa dos condiciones de existencia:

La búsqueda de un código compartido.

Son usuarios (@) que etiquetan sus mensajes bajo tópicos (#) comunes a una comunidad de lectores / prosumidores.

Los casos estudiados remiten a temas propios de la Argentina.

La experiencia de Proyecto Walsh tuvo repercusión en un ámbito reducido. Luego, uno de sus realizadores eligió temas más generales como la Guerra de Malvinas. Ya en un medio masivo como La Nación, no tuvo las mismas libertades en el uso de recursos.

Mientras Proyecto Walsh invitaba a recorrer una plataforma web con mapas, líneas de tiempo, entre otros recursos propios a las llamadas narraciones transmedia (Porto y Flores, 2012) el usuario @rodolfowalsh se transformaba en el eje de la Historia de lo contado en el portal con un Discurso bajo un modo narrativo en el que el dador y el destinatario del mismo aceptaban esa ficción[3].

En el caso de los 30 años del retorno a la democracia el usuario @LNvoto83 jugó con la distancia temporal publicando la cronología de lo ocurrido, en 1983 sin encarnar a Raúl Alfonsín u otro protagonista de esos años. No obstante, el ícono elegido por el usuario fue su fotografía

b) *Voces narrativas aceptadas por el público.*

En los casos relevados surgen dos tipos de voz en la narración. Por un lado, los protagonistas cuentan la historia a lectores que aceptan alguien ocupe el rol de Mariano Moreno o de Rodolfo Walsh. Por otro, el medio toma un usuario, en el que mantiene el lugar de mayor saber.

Este último rasgo fue característico del diario La Nación desde su creación bajo el slogan "será una tribuna de doctrina". El medio muestra la continuidad de ese modelo paternalista que se mantiene su posición de autoridad frente al lector. Como se señaló, en el caso de Democracia: 30 años el usuario @LNvoto83 fue la única voz.

Malvinas30 tuvo su usuario institucional @malvinas30 y un también un usuario ficcional @SoldadoM30, clase 1963, que contó su experiencia hasta la finalización de la guerra.

Esta dualidad en el relato permitió una revelación de valor periodístico. Una investigación retomada por el diario La voz del Interior se sumó al desafío de rastrear al dueño de una serie fotográfica encontrada por un soldado a días de terminado el conflicto. Se utilizó el hash #FotosPerdidas para realizar la búsqueda en Internet. Los resultados -exitosos, según Liuzzi, en su presentación durante el VI Foro de Periodismo Digital realizado en Rosario, durante octubre de 2013- no fueron publicados al cierre de este escrito.

Según indicadores de Twitter, @LNvoto83 tenía 5395 de seguidores (con 1516 tuits), @malvinas30 logró 1004 (con 2167), el @SoldadoM30 unos 509 (con 338 tuits) y @rodolfowalsh llegó a 2788 (con 709 tuits). Aparentemente, la asimilación realizada por el periodismo no prendió en los medios sociales como ocurriera con otros fenómenos de Twitter, cuando algunos políticos eligieron ese terreno como espacio de batalla.

Con una continuidad y presencia marcada, figuras locales y activas en la red como Aníbal Fernández tenía, al 6 de diciembre de 2013, un total de 448404 seguidores sobre 8317 tuits. Si bien la comparación debe realizarse sobre un esquema más riguroso, con otra hipótesis, variables e indicadores, el caso de @FernandezAnibal resulta pertinente por tratarse de un personaje cuya cuenta de Twitter (verificada) suele ser fuente periodística.

Los proyectos analizados que aventuran un "estilo de autor", por tratarse en tres de los casos del mismo realizador, pero #Mayo1810 merece una mención aparte. Aquí hubo múltiples usuarios. El presidente de la Primera Junta @CorneSaave, sus secretarios @Moreno1778 y @JJ_Paso, y los vocales @CastelliJJ, @ManuBelg, @MingoMatheu, @MdeAzcuenaga y @JotaLarre contaron lo ocurrido doscientos años atrás con la participación del conspirador y empleado de la jabonería @JHVieytes, además de

@GuadaCuenca, la esposa del fundador de la Gazeta de Buenos Ayres, que aún no estaba enterada que su marido moriría en altamar el siguiente año.

Todos ellos mostraron poca actividad -cercana a la decena de tuis- pero cosecharon entre 1500 y 3500 seguidores en menos de un mes (con un pico de casi 4500 en el avatar de Manuel Belgrano). La producción contó con la asistencia de Daniel Balmaceda, un revisionista -que suele publicar en el diario La Nación-, y fue realizada por la agencia de publicidad RG54, una consultora especializada en servicios de marketing digital (social media y otros).

El periodista dedicado a la divulgación histórica es autor de varios libros catalogados dentro de lo que algunos especialistas consideran *microhistoria*. Tal vez, esta coincidencia entre *microblogging* y *microhistoria* sea una de las claves de la rápida masificación que generó #MAYO1810, que según sus creadores logró 40 mil visitas a la página web en menos de un mes[1].

La falta de masa crítica en cantidad usuarios en las diferentes experiencias contrasta con la potencialidad de eventuales lectores multiplicados en redes distribuidas, donde cada usuario se constituye en un nodo (emisor-receptor), a diferencia de las matrices centralizadas y descentralizadas de los principios de Internet (cuyas constelaciones de adherentes se caían cuando ese nodo dejaba de funcionar).

Una segunda conclusión indica que parte de las limitaciones de los documentales "en tiempo real" reside en su dependencia al servicio de membrecía de una red distribuida privada -aunque parezca pública- sobre un tópico compartido que en 2006 invitaba a compartir en un cuadro de diálogo "¿qué estás haciendo?", en 2009 cambió al "¿qué está pasando?" (a tu alrededor) y, en esa confusión, el periodismo consideró estrategias para fidelizar audiencias, sin lograr que estas producciones particulares sean la dominante de un momento estilístico, por carecer de la potencia -característica en Twitter- de una temporalidad sincrónica sobre acontecimientos novedosos.

Como se señaló, Twitter es un espacio cerrado de usuarios que depende de las políticas de una empresa. En caso de no funcionar su modelo de negocios, todas estas bitácoras entrarían a la deriva. También los docu-tuit.

4. Acerca de las proposiciones sobre género y estilo en los docu-tuis

En este recorrido se ha observado la emergencia (en producción y consumo) de acciones en ruptura con los límites de la cultura tipográfica y la obra impresa. También de saberes, prácticas y apropiaciones que evaden formas de jerarquías anidadas y reguladas según un canon tradicional, tendientes al bricolaje.

La salida de producciones monomodales al interior de los medios ha pasado a producciones centrífugas, ligadas a la hipertextualidad, interactividad, multimedialidad y reticularidad en los medios digitales.

Los documentales "en tiempo real" por Twitter presentan un tipo de contenido atractivo que puede llegar a ser clasificado como género o, simplemente, como un estilo que no llegará a constituir la previsibilidad de los mismos. Veamos:

Se dice que el periodismo siempre fue transmedia por su capacidad de brindar información similar en diversos soportes. En tanto género, sus producciones reúnen condiciones de previsibilidad ("horizonte de expectativas") aceptadas conforme a convenciones y restricciones culturales. El "qué está pasando" de Twitter excede las fronteras del periodismo, pero éste ha intentado apropiarse del medio para incorporar otras formas de contar historias y también dar a conocer noticias.

Esas regularidades clasificatorias de los documentales en tiempo real parecen no estar certificadas por un tipo de espectador / usuario / lector informado que se reconozca e interactúe en ese discurso. Al menos los pocos seguidores de los casos elegidos parecen ocupar un lugar lateralizado, no obstante la previsibilidad observada en los procedimientos de manejo de la información periodística que invitan a un cierto tipo de lectura secuencial, en la medida en que son publicados los docu- tuits.

Existe una combinatoria de rasgos retóricos claramente diferenciadores de otros productos periodísticos, sin un acompañamiento -por ahora- de un público masivo. También los temas responden a representaciones colectivas con anclaje histórico y exterior a los mismos y la invitación a una situación comunicacional mediante dispositivos lingüísticos y técnicos que prevén una clara relación entre emisor y receptor.

Estos enunciados relativamente estables se circunscriben a la intencionalidad de un realizador (Álvaro Liuzzi) que logra estilísticamente asociar diversos objetos culturales que pertenecen a otros lenguajes o géneros, con la novedad de integrarlos a un nuevo medio (Twitter), apelando a un transgénero en su experiencia inicial.

Liuzzi reconstruyó *Operación Masacre* tomando los guiños del *non-fiction* popularizados por R. Walsh en Argentina. Este estilo de autor del como sí… contrafactual apela a un tipo de

producción textual erudita -que ya conoce los fusilamientos de la autoproclamada Revolución Libertadora (1956), horas antes de decretar el toque de queda y busca un lector también erudito- sobre lo ocurrido en José León Suárez y respecto la presencia heroica devenida en tragedia de uno de los principales íconos del periodismo local

Volviendo a las proposiciones sobre género y estilo, aquí se encuentra un tratamiento temático de relativa previsibilidad social con un aporte "original" como acto sintomático y diferenciador. Hay un pasado semiótico propio al género documental con la novedad de que su estrategia se ubica en la conflictividad de una producción sígnica inestable.

Liuzzi busca una legitimidad cuyo garante no es otro que su interlocutor (o público) imaginado, que no tiene rostro ni lugar fijo de consumo porque su emplazamiento está en la inestabilidad de una red aceptada y masificada por prácticas no periodísticas.

A este ejercicio le llega un cierre con el docu-tuit producido por encargo del diario La Nación para conmemorar los 30 años de continuidad democrática. Su lugar de emplazamiento no es un blog con dominio propio (URL) sino una sección subsidiara a un medio en Internet, que paga a un profesional por un producto que esta vez acota su desempeño semiótico a las formas multimodales de los medios gráficos de etapas analógicas. Un texto (de 140 caracteres) es acompañado por una foto u otro elemento complementario como en donde los videos o audios ocupan el lugar estático de las infografías de la prensa papel.

De todas formas, las relaciones planteadas por Nils Enkvist (Steimberg, 1993: 63) son concurrentes a las relaciones en que se inscribe el análisis estilístico con su desvío sobre la norma, adición de un contexto y connotación en esa situación relacional, con el tuit y la situación comunicacional en la que este se ubica.

Los docu-tuit apelan a definiciones metadiscursivas, intratextuales y extramediales del género. Esa es su condición de existencia. Los *trend topic* (tendencias), algunos de ellos patrocinados, ocupan el lugar de la publicidad en televisión.

Este escamoteo de la herramienta para el uso periodístico no puede eludir la forma de financiamiento de la red. Así, la restricción de un modelo de negocios en emergencia (Ad Sense) confunde a quienes no tienen una regular experiencia de usuario de ese medio.

Por otro lado, las instancias de permanencia, contemporaneidad y co-presencia de esos mecanismos, son sublimadas por el carácter efímero de las comunidades en redes sociales, sus modos de contacto y el carácter fragmentario (y valorativo) en la selección de las aplicaciones que llevan los docu-tuit al terreno de los estilos de época y/o de autor. En

particular, porque los fenómenos metadiscursivos que definen el género, no se mantienen estabilidad en las gramáticas de reconocimiento.

Tercera conclusión (en prospectiva): los docu-tuit intentan hacer sincronía con otros géneros discursivos. Será esa la clave para constituir un género periodístico aceptado, para lo cual la métrica de condensación hipertextual debería exceder al medio Twitter como tal. El SMS (mensajería de texto) del cual toma su lógica de funcionamiento inicial parece ser un recorrido de mayores previsibilidades que puede subsistir a la momento de triunfal de una herramienta que se ha transformado en medio social, con una vida corta y sobre la que se desconoce si perdurabilidad.

5. Redes distribuidas

La tecnología de lo impreso ha convertido como algo natural convenciones aceptadas por los consumidores de medios. Ese registro busca un sistema de validación en donde el texto remite a un autor y/o medio y un público prosumidor.

La demanda constante de romper con los límites de la obra impresa parece apelar a formas narrativas adecuadas a expresiones cognitivas vinculadas a las tecnologías que ya dejaron de resultar novedosas y, hoy, tornan ese escenario fragmentario como un elemento más de construcción narrativa.

En su versión 1.0 de Hipertexto Landow (1995) da cuenta de la versatilidad de la literatura, y la convergencia de dos campos aparentemente separados como la teoría literaria y la informática, en los que "los actuales sistemas conceptuales basados en nociones como centro, margen, jerarquía y linealidad" deben sustituirse por otras de "multilinealidad, nodos, nexos y redes" (1995:14).

Al trabajar sobre la definición de Hipertexto el autor revisa la obra S/Z (1970) de Roland Barthes, donde el autor propone diversas vías de acceso a esos trayectos reversibles según una textualidad "eternamente inacabada". Allí el hipertexto devela una *escritura no secuencial* que habilita diferentes itinerarios para el lector, según la selección de fragmentos de texto o *lexías*, conducentes a imágenes, mapas, diagramas y sonido. Para Landow se trata de una forma ordenada no secuencial, al que reconoce como un sistema intertextual de comunicación verbal o no verbal. Los textos hablan de otros textos y generan sus propios textos. No se trata de una distinción menor, ya que en estos intercambios opera una lógica dialéctica (hegelianda) en donde siempre surge una nueva síntesis.

Como se adelantó en la introducción, mientras la transposición es entendida como un mecanismo por el cual un texto pasa de un lenguaje a otro o de un medio a otro, en la actualidad también se teoriza sobre las *narrativas transmedia*. La primera puede ser asociada a lo que se considera *narraciones crossmedia* cuando una misma historia contada en distintos formatos y/o plataformas. En cambio, la segunda remite a la posibilidad de agregar otras historias sobre una misma temática, pero independientes en su estructura narrativa, formatos y soportes.

El valor de la información se dará en las conexiones posibles, sus asociaciones, nexos y "conjunto de tramas o trayectos" (Landow, 1995:30) dotados de una virtualidad que permite compartir esa información, saliendo y entrando en el flujo informativo.

Esa no linealidad y temporalidad múltiple permite así que los usuarios cambien de tecnologías y de recorridos con un lector descentrado (para el autor) y, tal vez, con capacidad transformadora desde esa "autonomía" relativa.

La teoría cibernética (Mattelart y Mattelart, 1995) consideraba que a mayor grado de información en los sistemas habría mayor equilibrio con sociedades más democráticas. Los docu-tuit son un emergente cultural interesante en la medida que permiten pensar en la apertura de caminos y lecturas múltiples, que pueden constituirse en constructores hacia sociedades más justas o equilibradas. Sin embargo la cibernética, como tecnología aplicada a la guerra, sirvió también a las sociedades de control, y a estrategias militares basadas en escudos antimisiles y acciones estatales o paraestatales.

6. Conclusiones en interacción

Hoy las discusiones en torno a la ecología de los medios (Canlvihas, 2011) y la corriente semiótica dedicada a discutir la comunicación digital interactiva plantean algunas variaciones en las categorías. Como se indicó, Scolari (2004) focaliza su mirada en las interfaces y propone un contrato de ida y vuelta.

Un elemento común es la presencia del *timeline* de Twitter en páginas de Internet. Aquí el medio social toma al usuario identificado con el símbolo "@" (arroba) para la reconstrucción secuencial de un hecho en una propuesta transmedia. El juego al que invitan estos documentales es la aceptación de dos tipos de voces: protagonistas ficcionales que hablan en primera persona; o, usuario institucionales que presentan la información.

También se confirma una vez más que vivimos en una cultura de transposiciones, a las que se agrega la dinámica multicausal / multimedial de un horizonte de expectativas disperso en una búsqueda permanente (¿del tiempo perdido?) de nexos sociales y lugares virtuales de encuentro.

Mientras el *non-fiction* de *Operación Masacre* transformó un recurso estilístico de época en un género, que se complementaría a otras publicaciones como las de Truman Capote, los docu-tuit carecen de ese clima de época clandestino sobre el cual Rodolfo Walsh se vio obligado a investigar y publicar por episodios sus avances de investigación.

Los docu-tuit necesitan de la parodia para lograr ese efecto de sentido de proscripción. Carecen de paranoia, otra variable constante en la literatura argentina, capaz de invocar desde ese lugar trágico y doloroso -como toda instancia de crecimiento- los rasgos retóricos, temáticos y enunciativos previsibles en el periodismo de investigación con relatos ficción.

A los docu-tuit les falta lograr esa densidad y tensión como nudo del relato.

El terror, el pánico, al otro conocido -documentado en el registro periodístico- y por descubrir en base a los docu-tuit, necesita de más ficción y compontes temáticos que desnuden identidades y las tramas secretas (que en este clima de época dependerán de la transposición-emisión) de los *prosumidores*. Una apuesta o desafío para los documentales "en tiempo real" será volver sobre una encarnación en presente continuo con perspectiva histórica y densidad política.

Notas

[1] Roberto Igarza clasifica por etapas de innovación técnica las distintas pantallas dominantes en la sociedad moderna: Primero será el cine de fines de siglo XIX; segundo, la televisión desde mediados del XX; tercero la computadora personal y, cuarto, los dispositivos móviles como los smartphones y tablets.

[2] Alejandro Rost distingue en "La actualidad múltiple en el periódico digital", cinco temporalidades por las que transitan los medios digitales cuando remiten a la actualidad: a) sincrónica, b) reciente, c) prolongada, d) permanente, y e) no actualidad.

[3] Cuando se remite a las categorías Historia y Discurso se toma la distinción planteada por R. Barthes en su análisis estructural de los relatos. En particular, el tercer nivel sobre la Narración, que plantea una disociación entre *lo que se cuenta* (Historia) sobre cierta realidad general con personajes y relaciones según en presencia de una lógica de acciones y *el modo en que se da a conocer* esa historia (Discurso), en el cual no debe confundirse el autor del relato con el narrador. En este caso un falso Rodolfo Walsh, que cuenta paso a paso su investigación "Operación Masacre", desde Twitter en un hipotético año 1956.

Bibliografía

Canavilhas, J. (2011): "El nuevo ecosistema mediático", en *Index. Comunicación*, Año 1, N° 1, Disponible: http://journals.sfu.ca/indexcomunicacion/index.php/indexcomunicacion/article/view/4, [Consulta: 09/12/2013]

De Fontcuberta, M. y Borrat H. (2006): *Periódicos: sistemas complejos, narradores en interacción*, Buenos Aires: La Crujía, pp. 360.

Martín Barbero, J. (1987): *De los medios a las mediaciones*, México: Gustavo Gilli, pp. 229.

Mattelart, A. y Mattelart, M. (1997) [1995]: "La referencia cibernética", *en Historia de las teorías de la comunicación*, Barcelona; Paidós, pág. 46.

Gladwell, M. (2010): "La revolución no será twitteada" en Radar, diario Página/12, Buenos Aires, 3 de septiembre. Disponible en: http://goo.gl/ld0dHj

Igarza, R. (2008): "Convergencia 3.0" y "El modelo de comunicación de los nuevos medios", en *Nuevos Medios, estrategias de convergencia*, Buenos Aires: La Crujía.

------------ (2009): *Burbujas de ocio*, Buenos Aires: La Crujía, pp. 241.

Landi, O. (1992): *Devórame otra vez. Qué hizo la televisión con la gente. Qué hace la gente con la televisión*, Buenos Aires: Planeta, pp. 206.

Landow, G. P. (1995): "El hipertexto y la teoría crítica", en *Hipertexto: la convergencia de la teoría crítica, contemporánea y la tecnología*, Barcelona; Paidós, pp. 13-39.

Luchessi, L. (Comp.) (2013): "El periodista DJ es el medio", en *Calidad informativa, escenarios de poscrisis*, La Crujía: Buenos Aires, pp. 9-32.

Porto, D. y Flores Vivar, J. (2012): *Periodismo Transmedia. Reflexiones y técnicas para el ciberperiodista desde los laboratorios de medios "interactivos",* España: Editorial Fragua.

Piscitelli, A. (2001): "Desintermediación, reintermediación y negocios en tiempo real", en *La Generación Nasdaq: Apogeo (y ¿derrumbe?) de la Economía Digital"*, Buenos Aires: Granica.

Rost, A. (2004): "La actualidad múltiple en el periódico digital". *Sala de Prensa*. Nº69. Año VI, Vol. 3., México, SdP.

Scolari, C. (2012): "Narrativas transmediáticas, convergencia audiovisual y nuevas estrategias de comunicación", en *Revista Quaderns del CAC*, Nº 38, pp. 80-89. Disponible en: http://goo.gl/LshjgT

Scolari, C. (2008, 2 de noviembre): "Definiendo las hipermediaciones", en blog *Hipermediaciones*, Disponible en: http://hipermediaciones.com/2008/11/02/definiendo-las-hipermediaciones/, [Consulta: 05/12/2013].

Scolari, C. (2004): *Hacer Clic. Hacia una sociosemiótica de las interacciones digitales*, Barcelona, Gedisa.

Steimberg, O. (2001): "Las dos direcciones de la enunciación transpositiva". Disponible en: http://es.scribd.com/doc/108846965/Las-dos-direcciones-de-la-enunciacion-transpositiva-Steimberg, [Consulta: 07/12/2013].

------------------- (1998): "Texto y contexto del género", en *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*, Buenos Aires: Atuel, pp. 45-84.

Toffler, A. (1980): *La tercera ola*, Barcelona: Plaza & Janés, pp. 494.

Verón, E. (1993): "El sentido como producción discursiva", en *La semiosis social*, Buenos Aires: Gedisa, , pp. 124-133.

------------ (1985): «El análisis del "contrato de lectura". Un nuevo método para los estudios del posicionamiento de los soportes de los media», en *Les Medias: Experiences, recherches actuelles, aplications*, Paris: IREP.